

Rythme et résonances dans *Prodige* de Nancy Huston

Maude Pépin

Volume 19, numéro 1, 2007

Nancy Huston : dialogues transculturels

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/019332ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/019332ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Presses universitaires de Saint-Boniface (PUSB)

ISSN

0843-9559 (imprimé)

1916-7792 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pépin, M. (2007). Rythme et résonances dans *Prodige* de Nancy Huston. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 19(1), 55–70. <https://doi.org/10.7202/019332ar>

Résumé de l'article

L'oeuvre de fiction *Prodige* de Nancy Huston présente, à travers la mise en scène de différentes voix narratives se répondant et s'enchevêtrant à l'intérieur d'un paysage musical, bien plus qu'un espace de dialogue entre les cultures : c'est un univers qui transcende tant les questions culturelles que les divergences apparentes entre les générations par la réhabilitation de certains aspects de la Grande Déesse. Ce faisant, la musique, comme moyen de communication, territoire fictif et lieu de communion, devient une force agissante qui permet de libérer l'émotion et de laisser libre cours à l'imaginaire. *Prodige* se présenterait ainsi comme un jeu rythmique de paroles et de silences dont l'enjeu est le don, dans une perspective de partage du sensible ouvrant sur la co-création d'un véritable espace communautaire.

Rythme et résonances dans *Prodige* de Nancy Huston*

par

Maude Pépin
UQÀM (Montréal)

RÉSUMÉ

L'œuvre de fiction *Prodige* de Nancy Huston présente, à travers la mise en scène de différentes voix narratives se répondant et s'enchevêtrant à l'intérieur d'un paysage musical, bien plus qu'un espace de dialogue entre les cultures: c'est un univers qui transcende tant les questions culturelles que les divergences apparentes entre les générations par la réhabilitation de certains aspects de la Grande Déesse. Ce faisant, la musique, comme moyen de communication, territoire fictif et lieu de communion, devient une force agissante qui permet de libérer l'émotion et de laisser libre cours à l'imaginaire. *Prodige* se présenterait ainsi comme un jeu rythmique de paroles et de silences dont l'enjeu est le don, dans une perspective de partage du sensible ouvrant sur la co-création d'un véritable espace communautaire.

ABSTRACT

The fictional piece *Prodige* by Nancy Huston presents, through a variety of tangled narrative voices answering each other in the midst of a musical landscape, more than just a space open for dialogue between beings and cultures: it is a universe transcending both cultural matters and apparent inter-generational divergences, as it allows the rehabilitation of some aspects of the Great Goddess. In doing so, music, being at the same time a communicational medium, fictive territory and

* Version remaniée d'une communication présentée au colloque *Nancy Huston: dialogues transculturels / Transcultural Dialogues* qui s'est tenu au Mount Royal College, à Calgary les 20 et 21 mai 2004.

communion space, becomes an active force setting emotion free and allowing the unfolding of imagination. *Prodige* would then offer itself as a game of words and silences where gift is at stake, through a sensitivity sharing perspective opening to the co-creation of a true communal space.

Si l'œuvre romanesque de Nancy Huston met en scène, par le biais de personnages de différentes appartenances ethniques, les divergences et les convergences entre les cultures, elle explore également des thématiques universelles, telles que le passage du temps, l'expérience de la maternité, l'exil et la folie, à travers lesquelles *l'autre* peut se retrouver. Au delà des conflits de civilisations, non seulement Nancy Huston met-elle ainsi en évidence la possibilité d'un rapprochement, d'un dialogue authentique entre individus et cultures, mais elle ouvre un espace créatif et créateur permettant de dépasser cette apparente différence entre identité et altérité. Ce lieu de rencontre et de re-connaissance est notamment rendu possible à travers l'exploration thématique de différents médiums artistiques jetant un pont entre soi et l'autre, en passant par l'écriture, la danse, le théâtre et, plus particulièrement, la musique. Cette présence de l'autre mise en jeu par la musique se traduit bien souvent par une écriture polyphonique, comme c'est le cas dans *Prodige* (Huston, 1999), qui crée un espace de parole entre différentes voix, différents rythmes, différentes façons de sentir le temps, mais aussi, différentes façons d'être et de se donner le monde. Le rythme permet ainsi d'ouvrir un espace culturel commun transcendant le concept même d'*identité culturelle*, où la communication, en devenant possible, fait place à la communion autour d'un partage du sensible.

Hans Köchler¹ établit d'ailleurs une distinction fondamentale entre «dialogue interculturel» (entendu comme un concept *statique* de rencontre culturelle) et «dialogue transculturel», en tant que concept *dynamique* référant à la capacité de transcender (et possiblement de transformer) notre propre horizon de compréhension face à d'autres formes de réalisations culturelles. Aussi, selon lui, le terme «transculturel» sous-entendrait le fait que notre propre conscience culturelle serait façonnée par l'interaction avec d'autres cultures,

de telle sorte qu'elle acquiert, à travers ce processus, un approfondissement de sa situation initiale, allant bien au delà d'une simple mise en parallèle et d'une comparaison abstraite de notre propre environnement culturel rencontrant celui de l'autre.

En ce sens, notre position face à la question ouverte du colloque de 2004, à savoir si l'œuvre romanesque de Nancy Huston mettrait en évidence des conflits de civilisations ou la nécessité d'un dialogue authentique entre individus et cultures, va elle-même au delà de ce postulat de départ. Nous avancerions plutôt qu'en regard du rapport à l'autre, l'œuvre fictionnelle de Nancy Huston inviterait à transcender l'apparente distinction entre identité et altérité en ouvrant un espace interactif, dynamique et créatif d'émancipation de l'*autre en soi*, de l'autre comme soi et du Soi comme autre, dans un au-delà culturel impliquant nécessairement un au-delà du langage. Celui-ci trouverait une de ses expressions les plus sensibles à travers le déploiement d'un univers musical non figuratif. C'est la position que nous entendons défendre dans le présent article, à travers une compréhension du rythme comme lieu de communion entre différentes expressions sensibles du Soi.

Après avoir brièvement présenté *Prodige*, nous exposerons ici quelques-unes de ses particularités structurelles sur le plan de la temporalité, nous permettant d'affirmer que le récit repose sur une conception du rythme, les personnages du roman se présentant comme les expressions de différentes perceptions du temps. La force agissante du rythme dans ce roman pourra ainsi être comprise comme lieu de l'*aïsthésis*, c'est-à-dire de l'interface entre soi et l'autre, permettant ainsi la liberté de l'émotion et de l'imaginaire.

PRÉSENTATION DE *PRODIGE*

Le texte de fiction *Prodige* de Nancy Huston est présenté comme une polyphonie mettant en scène différentes voix narratives, qui prennent tour à tour le relais de la narration. L'intrigue se déroule principalement autour de trois générations de femmes partageant la même maison: Sofia, la grand-mère russe, sa fille Lara et la petite Maya, toutes trois pianistes. Le texte présente également, par le biais de ces trois principaux personnages, différentes visions du rythme, de la temporalité et

de la féminité. En fait, on pourrait dire qu'il repose essentiellement sur une conception du rythme, en ce qu'il confronte le temps intérieur des onze voix narratives, et particulièrement celles de Sofia, de Lara et de Maya. Le délire de Lara, qui raconte à sa fille nouveau-née le trajet qui la conduira à une grande carrière musicale, de même que les différentes entorses temporelles auxquelles est soumis le récit, engagent alors le lecteur dans les territoires de l'imaginaire, où le temps répond à des lois particulières, transcendant les frontières de l'espace-temps. Si la musique et la voix servent dans ce roman de trait d'union entre les trois générations de femmes, les divergences dans leurs rapports au temps deviennent ainsi le support d'une conception de la temporalité et du rythme lui-même, en tant que *corps social* et fondement esthétique.

COMPLEXITÉ TEMPORELLE ET EFFETS RYTHMIQUES

Malgré l'apparente simplicité de la diégèse, la narration polyphonique qui la supporte et les distorsions temporelles auxquelles est sujet le récit font de *Prodige* un texte d'une complexité remarquable. En effet, trois niveaux se trouvent parcellisés dans *Prodige*, à savoir les événements racontés, le discours de la narration et les voix narratives.

D'abord, le «roman» étudié renonce aux chapitres comme unité organique: l'histoire nous est racontée en alternance par les voix intérieures de onze personnages différents dans de courts fragments variant en longueur entre un paragraphe et trois pages. On peut d'ailleurs difficilement dire en quoi consiste l'*histoire*, compte tenu du fait que les événements racontés, et particulièrement la naissance de Maya après seulement cinq mois et demi de gestation, semblent relever davantage de l'imaginaire que de la «réalité». D'un certain point de vue, on peut vouloir croire que le roman raconte vraiment la naissance et l'enfance de Maya, mais il peut aussi s'agir de la grossesse difficile de Lara, qui ne sera réellement terminée que lorsque le médecin lui annoncera, dans le tout dernier fragment du roman, qu'elle peut ramener son enfant à la maison. Dans ce cas, tout le récit ne serait que la projection que se fait Lara de la vie future de sa fille, l'ensemble des événements racontés ne s'étant alors produit que dans son esprit.

La confusion ne s'arrête pas là, car les événements nous sont rarement racontés dans l'ordre de leur réalisation: le plus souvent, ils appartiennent au souvenir ou à l'anticipation des personnages. En effet, le texte de Nancy Huston regorge d'anachronies, toute la dynamique du récit se jouant à travers une temporalité «flottante», un temps onirique orchestrant d'une façon inattendue les différents fragments d'une polyphonie. Ainsi, il y a (au moins) deux présents narratifs dans le récit: le moment de l'énonciation de Lara dans la chambre blanche d'hôpital où son enfant prématurée lutte pour sa survie, et le moment où Maya, âgée de 10 ans, réalise le plan de vie que sa mère a tracé pour elle. Tandis que l'histoire avance et que les personnages vieillissent, le discours intérieur de Lara oscille constamment entre un passé, où elle était tournée vers l'avenir, et un présent, à partir duquel elle se replonge dans le passé. La conscience du lecteur recrée ainsi l'ordre des événements selon sa propre conception du temps, de telle sorte que la transition entre la position d'un épisode dans le récit et sa position dans la reconstruction de la chronologie par le lecteur constituera un effet rythmique.

LE CARACTÈRE D'INDÉTERMINATION DE *PRODIGE*

La linéarité de l'histoire racontée dans *Prodige* n'est toutefois pas assurée. Autrement dit, il n'est pas certain que le lecteur pourra venir conférer une chronologie unique et définitive aux événements racontés, car l'ensemble du récit joue sur le doute quant au caractère «réel» ou imaginaire de l'histoire. C'est d'ailleurs ce caractère d'incertitude quant à l'interprétation du texte qui avait d'abord séduit Nancy Huston et Yves Angelo à l'écriture du scénario de *Prodige*, qui devait par la suite servir de point de départ à l'écriture du roman:

Ce qui nous a fasciné [...] c'était ce côté réversible du réel et du fantasme, du passé et du présent [...] dans l'idée d'une structure réversible, où tantôt on pourrait, comme les vases qui sont de profil ou de face selon que l'on regarde le noir ou le blanc, voir quelque chose comme étant tantôt la vérité, tantôt l'imaginaire (propos recueillis par Girard-Daudon, 2003).

Il semble donc souhaitable que ce doute subsiste: l'oscillation entre les pôles de l'imaginaire et de la réalité, entre les multiples

interprétations possibles du texte, doit se perpétuer à la fin de la lecture pour que le rythme qui fonde le texte demeure vivant.

À l'instar du signe musical, la construction de *Prodige* permet ainsi de «rendre les choses concevables» (Langer, 1957), en laissant miroiter un éventail de sens possibles, plutôt que de les enfermer dans des propositions définitives. Comme l'écoute d'une musique, la lecture de ce roman peut ainsi, par son chatolement, créer des effets de sens imprévisibles et constamment renouvelables. Un tel texte exige du lecteur qu'il délaisse une attitude «scientifisante» pour accepter les zones d'indétermination, le caractère instable de la signification. Ainsi, l'élément musical, loin de «décorer» le texte ou d'en être simplement le thème, devient un agent actif dans la construction de la forme et du sens, en permettant, notamment, d'instituer une structure temporelle complexe et difficilement saisissable et de ménager, par l'indétermination qu'il instaure, une liberté d'interprétation que seule la musique, par son caractère non figuratif, peut habituellement revendiquer.

LES TEMPORALITÉS REPRÉSENTÉES PAR LES PERSONNAGES

On pourrait également avancer que le rythme de *Prodige* repose sur un décalage entre les temporalités représentées qui fondent les personnages, les différentes représentations du temps définissant chacun d'eux dans son rapport au rythme. Le texte ne fournit d'ailleurs que très peu d'indices quant aux caractéristiques physiques ou psychologiques des personnages: ceux-ci ne sont que des *voix*, presque immatérielles, vibrant selon des tonalités et des couleurs différentes. Pour les fins du présent article, nous devons toutefois limiter ici notre analyse aux trois principaux personnages féminins que sont Sofia, Lara et Maya.

1. Sofia

Sofia, la grand-mère russe, est dotée d'un caractère fantomatique, qui lui permet d'épier tout ce qui se passe sans qu'on se préoccupe d'elle. Elle se positionne ainsi comme observatrice des événements en tant que narratrice quasi omnisciente: elle prétend même lire dans l'esprit des gens, et particulièrement de sa fille Lara. Par ailleurs, si Lara est le personnage qui enseigne la musique et Maya celui qui en

joue, on peut dire que le rapport de Sofia à la musique relève davantage de *l'écoute*. Dès le début du roman, elle écoute, depuis son poste d'«espionnage», les tentatives infructueuses de sa fille au piano. Plus tard, elle écoutera aussi attentivement les progrès musicaux de sa petite-fille, et ce, jusqu'à sa dernière heure, puisqu'elle rendra l'âme en écoutant Maya jouer.

Si l'ouïe est reconnue comme étant le premier sens à se développer dans la vie intra-utérine, l'écoute musicale a également ceci de particulier qu'elle semble suspendre le cours du temps, «si bien qu'en écoutant la musique et pendant que nous l'écoutons, nous accédons à une sorte d'immortalité» (Lévi-Strauss, 1964, p. 39). Autrement dit, bien que la musique soit *l'art du temps* par excellence, l'écoute musicale place paradoxalement l'auditeur dans une illusion d'absence de temps. Sur le plan temporel, l'omniscience de Sofia et sa position d'écoute musicale, ajoutées à sa fervente foi en Dieu, la placeraient, selon nous, du côté de l'éternité, ce qui est renforcé par le fait qu'elle soit le seul personnage à mourir, donc à accéder à l'au-delà, dans l'histoire.

Cette position d'écoute de Sofia, dont la voix inaugure d'ailleurs le texte, n'est pas sans rappeler la genèse même de *Prodige*. Rappelons que ce texte n'était, au départ, pas un livre, mais plutôt un projet de film que Nancy Huston avait élaboré avec Yves Angelo. Les deux auteurs du scénario ont finalement renoncé à leur projet, et Nancy Huston a alors imaginé la forme polyphonique du texte, qui est devenu un roman, avant de prendre la forme d'une pièce de théâtre. *Prodige* était donc, dès son origine, destiné d'abord à être «écouté», comme en témoignent les nombreuses traces d'oralité dans la facture du texte.

Non seulement le personnage de Sofia renvoie-t-il à la genèse du roman, mais on ne peut s'empêcher de voir dans son nom un rappel de la Sophia céleste, représentant, pour les tenants du mysticisme, l'homme dans sa pureté, sa virginité et sa chasteté originelles. Pour Jakob Böhme (1575-1624), théosophe illuminé allemand et représentant du mysticisme moderne, la Sophia céleste serait inséparable de l'Androgyne et renverrait à la préexistence de l'homme terrestre. Incréée, elle serait la sagesse divine de l'homme. Si la naissance de l'Ève terrestre correspond à la perte de la Sophia terrestre, la Vierge Marie en

serait, pour sa part, une proche représentante, renvoyant ainsi à l'androgynie du Christ. Pour Böhme, la naissance de Jésus d'une Vierge transfigurerait ainsi la féminité en l'affranchissant de la féminité négative et en rétablissant l'androgynie primitive².

Considérant que l'œuvre de Nancy Huston s'est, surtout depuis le *Journal de la création* (1990), intéressée à dépasser le conflit corps / esprit dans la création, on peut aisément envisager que ce clin d'œil à la Sophia céleste n'ait rien de fortuit. À cet égard, le commentaire de Robert à propos de Sofia dans *Prodige* est particulièrement évocateur: «Elle choisit bien ses mots, même si elle se trompe parfois de genre» (Huston, 1999, p. 53). Dans cette optique, le fait que Sofia, malgré sa bonne maîtrise de la langue française, tende à confondre les genres, renverrait plutôt à l'androgynie primitive – remettant ainsi en question le fait même que les langues, comme les humains, tendent à être genrées – qu'à d'anecdotiques différences de genres entre les langues russe et française. Transculturel, le dialogue entre les différentes voix narratives de *Prodige* pourrait ainsi être compris comme une recherche, voire une réactivation de la Source originelle de toute vie et de toute chose: une mise en scène du Verbe lui-même, primordial à l'humanité, à l'incarnation dans des corps sexués et à l'institution de frontières déparageant les êtres et les cultures.

À cet égard, soulignons que, dans le roman de Nancy Huston, la perception sensible en tant que telle prévaut également sur la différenciation par les sens. En effet, bien que la Sofia de Nancy Huston favorise le sens de l'ouïe, cette attitude réceptive du personnage s'étend à la perception sensible dans son ensemble. L'incipit du roman s'ouvre d'ailleurs sur l'action de «sentir», comportant en français le double sens de perception sensible et olfactive: «je les sens d'ici, depuis ma fenêtre» (Huston, 1999, p. 7). Ce n'est qu'à la deuxième phrase du texte que se précisera le sens de «je les sens», lorsque Sofia référera aux roses et aux delphiniums de Larissa. Il est d'ailleurs intéressant que le sens de l'odorat soit généralement accepté comme étant le plus primitif des sens de l'homme, de même que celui qui serait le plus intimement lié à la mémoire et à l'imagination. À ce propos, soulignons notamment les travaux de Havelock Ellis (1964), selon qui aucun autre sens n'est plus sujet aux associations affectives et «n'a la force d'évoquer des souvenirs anciens avec

une réverbération émotionnelle plus large» que l'odorat. Selon Ellis, les odeurs seraient ainsi «spécialement appropriées tant à contrôler la vie émotionnelle qu'à en devenir les esclaves» (Ellis, 1964). Si Jean-Jacques Rousseau, déjà, considérait l'odorat comme étant le sens de l'imagination, le médecin anglais nous met toutefois en garde contre la fatigue et l'épuisement nerveux pouvant résulter d'une excitation excessive et prolongée par les odeurs. Il souligne également la tendance de certaines fleurs à affecter la voix et parfois même à en entraîner la perte complète. À ce chapitre, un lien surprenant peut être établi avec le sort de Lara, fine jardinière dans *Prodige*, qui se retrouve, à la fin du récit, non seulement complètement épuisée sur le plan nerveux, mais également, aphasique.

2. Lara

Sur le plan temporel, Lara représente d'ailleurs le temps de la rêverie et de l'égarement dans l'imaginaire: elle se positionne ainsi comme instigatrice des événements, du moins de ceux qui se déroulent dans son esprit. C'est que Lara ne perçoit pas le temps de la même façon que les autres personnages: suivant la temporalité de la chambre blanche, elle est tournée vers l'avenir, puisqu'elle raconte à sa fille l'histoire de sa vie future, mais en rapport avec le présent du récit, elle demeure néanmoins prisonnière de ce passé. Plus le récit avance, plus elle cherche d'ailleurs à renouer avec la temporalité de la chambre blanche, par le sommeil ou le rêve éveillé.

Le personnage de Lara n'est pas non plus sans rappeler la déesse du silence que les Romains honoraient sous les noms de Lara, Muta ou Tacita. Selon la mythologie romaine, le dieu Jupiter aurait fait couper la langue à cette Naïade après que celle-ci eût trahi ses intentions douteuses envers Juturne, dont il était amoureux. Jupiter aurait ensuite ordonné à Mercure de conduire Lara aux Enfers, mais ce dernier, charmé par la beauté de la nymphe, s'en serait épris. Ils auraient eu ensemble deux enfants, qu'on appela les Lares. Ceux-ci correspondaient, pour les Romains, à l'esprit des ancêtres. Propres à chaque famille, les Lares assuraient, croyait-on, la protection des foyers. Selon Pierre Commelin (1960), les Romains offraient également des sacrifices à Lara, la déesse du silence, afin d'empêcher les médisances. Ils joignirent sa fête à celle des Morts, soit parce qu'on lui reconnaissait la maternité des Lares, soit parce que,

comme elle avait la langue coupée, son silence en faisait un emblème de la Mort.

Plusieurs parallèles peuvent être établis entre la silencieuse Lara mythique et le personnage éponyme de Nancy Huston. D'abord, le simple fait que celle-ci accouche si prématurément d'un enfant viable, dont la survie dépendra par la suite d'un milieu médical stérile et aseptisé, n'ayant comme seul cordon ombilical que la voix de sa mère, nous place déjà en pleine «mythologie». Après avoir voulu faire briller le don musical de sa fille, la Lara de Nancy Huston se retrouve d'ailleurs littéralement prise au piège d'un état d'esprit pour le moins «infernal», distendue qu'elle est entre le passé et l'avenir, au point d'en être incapable de trouver le sommeil. Serait-ce parce qu'elle est définitivement «éveillée»? Il semblerait que non, si l'on se fie à son incapacité à vivre au présent, jusqu'à en perdre la raison et l'usage de la parole, et au prix d'en venir à se faire bercer par la voix même de celle à qui elle aura donné la vie. Par son mutisme final, la Lara de Nancy Huston nous invite donc à nous pencher sur la facette intérieure du Verbe, qui n'est nulle autre que la Pensée silencieuse. En effet, comme le rappelle René Guénon, le Verbe revêt à la fois un aspect extérieur qui est Parole et un aspect intérieur qui est Pensée (cité dans Villedieu, 2005). Comme les deux Sephirots mentionnés dans la Kabbale, à savoir Hokhmah (mâle et Verbe silencieux) et Binah (femelle et Verbe articulé, voix qui contient tout) sont assimilés à la Sagesse et à l'Intelligence, condensées dans la Sophia céleste, il semblerait, pour Villedieu (2005), que la Grande Déesse désignerait non seulement la Voix, mais aussi la Pensée, qui garde le silence. À sa façon, Lara, à la fois fille et mère, Parole et Pensée, dans le texte de Nancy Huston, rappellerait donc, elle aussi, certains aspects de la Grande Déesse.

3. Maya

Sur le plan de la temporalité, Maya, l'enfant prodige, représente plutôt le temps de la musique et du jeu: elle se fait ainsi interprète, à la fois des partitions des grands compositeurs classiques et du plan de vie que sa mère a tracé pour elle. Maya est aussi le seul personnage du roman à concevoir le temps comme passage, comme un mouvement vers l'avant, vers la nouveauté:

Impossible qu'il y ait deux journées pareilles. Aussi impossible que de jouer cette fugue comme je l'ai jouée hier soir. C'est un nouveau morceau, tout nouveau, ça vient juste de naître, c'est jamais une répétition [...] Non, parce que c'est *toujours cette fois-ci* [...] La fugue est toujours là en train de naître. Ça continue, et tout est possible (Huston, 1999, p. 144).

Maya se positionne ainsi du côté de l'interprétation musicale comme phénomène formel constamment renouvelé. Par ailleurs, l'imaginaire aérien qu'elle évoque la rend plus propice que quiconque à épouser les mouvements de la musique. En effet, Maya est constamment comparée par les autres personnages à des créatures volantes de tous acabits : à des oiseaux ou des insectes, voire à une fée ou à un extraterrestre. Selon Gaston Bachelard, l'imaginaire de la musique participe de l'imaginaire aérien et se révèle par des métaphores «de la hauteur, de l'élévation, de la profondeur, de l'abaissement, de la chute» (Bachelard, 1943, p. 18). Il s'agit donc de métaphores spatio-temporelles, qui mettent en mouvement et transportent. On peut ici également penser au plus grand mythe musical, l'histoire d'Orphée, qui se joue entièrement sur un paradigme vertical, de descente aux enfers et d'ascension. Par son immatérialité et son mouvement, l'imaginaire aérien crée ainsi un espace où la musique peut se déployer.

À la fin du roman, Maya finit d'ailleurs par se baptiser elle-même «Moulipa», un croisement entre le moustique, la libellule et le papillon (Huston, 1999, p. 170). Or, le papillon, symbole de métamorphose, est fréquemment perçu comme étant la personnification de l'âme humaine. Symbole chrétien de résurrection, certaines cultures y voient également l'âme des morts attendant leur passage au Purgatoire (Hogue, 1993). Est-ce alors si anodin que Lara croit apercevoir un papillon blanc dans la chambre aseptisée de l'hôpital ? Le mot russe «babouchka» lui-même, utilisé à maintes reprises dans le roman pour désigner le personnage de Sofia, comporte d'ailleurs déjà la double signification de «papillon» et de «vieille petite mère» en français. Ainsi, le néologisme de Maya, se rebaptisant Moulipa, non seulement permet-il la synthèse des trois générations de femmes, à savoir la «vieille», la «petite» et la «mère», mais il ajoute au symbolisme déjà très riche du papillon celui de la libellule, représentant pour les autochtones d'Amérique l'âme

des morts, et du moustique, qui, en se nourrissant du sang de sa victime, est propre à représenter la filiation par le sang.

Il nous paraît également plausible que le nom même de Maya renvoie à un concept théosophique. En effet, le mot sanscrit «Mâyâ» réfère à l'illusion, au pouvoir cosmique rendant possible l'existence phénoménale et les perceptions qu'on en a. Comme le relève Helena Blavatsky (1994), seul est appelé «réalité», dans la philosophie hindoue, ce qui est sans changement et éternel. Ce qui a un commencement et une fin, et qui, se faisant, est sujet au changement, est plutôt considéré comme état «mâyâ», c'est-à-dire illusoire.

À ce sujet, Adi Shankara, le premier à avoir consolidé les principes de l'*Advaita*, explique que les deux principales fonctions de la Mâyâ seraient de «cacher le *Brahman* [l'Esprit cosmique suprême] aux êtres humains» et de «présenter le monde matériel comme vrai». C'est d'ailleurs sous l'influence de Mâyâ que Brahman serait «perceptible comme étant Dieu». Toutefois, si Dieu contrôle la Mâyâ, les êtres vivants en sont les serviteurs, par le biais de l'ignorance, qui serait, selon Shankara, «la cause du chagrin et du péché dans un monde mortel». Ni complètement réelle, ni complètement fausse, Mâyâ serait donc abritée par Brahman, mais détruite avec la «vraie connaissance» (cité dans Sinha, 1993). Par ailleurs, l'*Advaita*, qui peut être considérée comme l'aboutissement de la philosophie indienne, affirmait que la vérité est une, bien que les sages la voient sous de multiples formes. À cet effet, le philosophe indien explique que l'âme n'est pas un concept individuel, puisque l'*Atman* est seulement un et unique, apparaissant «comme de multiples atman-s dans nos corps à cause de la Mâyâ» (cité dans Sinha, 1993). Cette conception de l'âme humaine comme un tout, illusoirement séparé en entités distinctes, est d'ailleurs particulièrement bien illustrée, dans *Prodige*, tant par l'usage du terme russe «babouchka» que par le néologisme «Moulipa».

LE RYTHME COMME LIEU DE L'AISTHÉSIS

La pertinence d'une telle analyse rythmique de *Prodige*, au regard de la thématique du colloque, est que la question du rythme conduit implicitement à une redéfinition du rapport à l'autre. En effet, si la musique se pose comme une forme de langage sans vocabulaire rendant les choses concevables

(Langer, 1957), le rythme est également, comme le soulève Henri Meschonnic (1982), essentiellement culturel et social. Si «le rythme est une subjectivation du temps, que le langage retient du corps» (Meschonnic, 1982, p. 655), il reste que ce corps est, à l'origine, un corps social.

Toutefois, comme le rappelle Jean-Jacques Nattiez, le rythme est aussi la perception qu'on en a (Nattiez, 1987, p. 313). Il est donc indissociable du moment de la perception sensible par un sujet. En effet, explique Pierre Sauvanet, «le rythme surgit dans la création, s'impose à la perception, qui le reconstitue» (Sauvanet, 1992, p. 236). Le rythme en appelle ainsi à l'aïsthésis, racine grecque de «esthétique», utilisée en sémiotique et en phénoménologie pour désigner la sensibilité dans la perception (Greimas et Fontanille, 1991).

Selon nous, le rythme devient ainsi, dans *Prodige*, le lieu de cet état limite entre le sujet sensible et le monde, où l'un comme l'autre se trouvent changés. En effet, le rythme musical, celui du récit et celui des personnages s'y interpénètrent, et la temporalité musicale y est intériorisée par les différentes voix narratives, de sorte que les personnages sont transformés, grâce à la musique et à travers elle, dans leur rapport sensible à la temporalité, à eux-mêmes et au monde.

EN GUISE DE CONCLUSION: LE DON COMME FONDEMENT DE L'ÊTRE-ENSEMBLE

Si les personnages de Nancy Huston s'attachent à «mentir», à inventer des histoires, se donnant ainsi un monde à l'intérieur duquel ils peuvent faire communauté autour d'un partage du sensible, la question du don prend également un sens quasi métaphysique dans *Prodige*. Non seulement Lara y donne-t-elle naissance à Maya, mais elle ajoute à ce don vital le don, presque primordial, de la musique comme jeu. En maintenant sa fille prématurée en vie par l'intermédiaire de sa voix, elle lui donne également nom et destinée, en racontant, avec toute la force performative de sa parole, les événements futurs de la vie de son enfant. On dira par la suite de Maya qu'elle a un véritable don musical et que, si «[u]n don de Dieu, ça ne se discute pas» (Huston, 1999, p. 63), elle a néanmoins la responsabilité de le faire partager à ses auditeurs, «comme un cadeau [qu'elle peut] leur faire» (Huston, 1999, p. 91).

Le don prend ainsi réellement, dans *Prodige*, le sens philosophique et performatif de «temps de l'engendrement de soi avec l'autre» et de «moment où l'autre va devenir l'autre issu de moi» identifié par Marcel Mauss (1924). À travers la performance musicale de la jeune prodige, c'est l'origine céleste commune des personnages qui est mise en présence, ouvrant, d'une part, un espace communautaire extérieur et, d'autre part, un espace communal intérieur, réhabilitant ainsi le Verbe originel dans sa double facette de Parole (ou Voix) et de Pensée silencieuse. Dans cette qualité de présence s'ouvre un nouveau territoire, un espace habitable ou, comme le dit Henri Maldiney (1973), un *ethos*.

Si, dans ses jeunes années en Russie, Sofia avait dû apprendre à tourner sa foi vers l'intérieur, Lara, quant à elle, passe successivement dans le roman d'un espace clos à l'autre: d'abord la maison, puis la chambre blanche, et le piano (utilisé comme métaphore du ventre maternel), jusqu'à son internement final dans ce qui semble être une nouvelle chambre blanche. C'est donc le territoire du silence, voire de la Mort elle-même, que Lara ira finalement habiter, soutenue par la voix de sa fille Maya, la rassurant par son aisance avec le silence, qu'elle reconnaît comme étant indispensable à la musique.

Le roman se termine ainsi sur la communication silencieuse autour d'un partage du sensible, véritable interface entre soi et l'autre, au delà du langage et des distinctions culturelles. Ce faisant, il ouvre la possibilité à un autre mode de communication non linguistique, relevant davantage du registre subtil de l'intuition ou de la télépathie, et défiant les habituelles limites du corps et de l'espace-temps. En regard de la question culturelle, *Prodige* permet ainsi de tisser des liens entre «les différentes couleurs de voix qui s'entrecroisent comme les fils d'une tapisserie» (Huston, 1999, p. 99), par l'entremise d'une voie de communication transcendant les différences de genres, d'époques, de langues et de cultures.

Le commentaire apparemment anodin de Benjamin lors de la scène du déménagement prend alors tout son sens: «[d]es prénoms, seulement, la glace étant déjà brisée» (Huston, 1999, p. 46). Cette «glace» brisée, c'est aussi celle de la Mâyâ, qui, «en tant que grande magicienne de l'Absolu, surface réverbérante à innombrables facettes [...] magnifie toute créature qui s'y

mire directement» (Villedieu, 2005), permettant ainsi de créer des apparences. En dévoilant de la sorte les «fils» de sa mise en scène, *Prodige* contribuerait ainsi, selon nous, à «[...] soulever le voile des apparences qui ne font que masquer la sereine et souveraine Réalité des choses» (Villedieu, 2005), de façon à faire éclater les paradigmes de l'identité, du genre, de la culture. Dans ce déploiement de l'imaginaire, toutes formes de frontières pourraient alors être perçues comme d'illusoires limitations aux infinies possibilités de l'Être et de communication, au sein de la grande famille humaine et de la fraternité universelle, où tout coule d'une même Source.

NOTES

1. «Philosophical Foundations of Civilizational Dialogue: The Hermeneutics of Cultural Self-Comprehension versus the Paradigm of Civilizational Conflict», communication présentée au Third Inter-Civilizational Dialogue: «Civilizational Dialogue: Present Realities, future Possibilities», University of Malaya (Kuala Lumpur), 15 au 17 septembre 1997. [<http://i-p-o.org/civ-dial.htm>]
2. http://fr.wikipedia.org/wiki/Jacob_Boehme

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston (1943) *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 306 p.
- BLAVATSKY, Helena Petrovna (1994) *La clé de la théosophie: un exposé clair sous forme de questions et de réponses*, Paris, Textes théosophiques.
- COMMELIN, Pierre (1960) *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Éditions Garnier et Frères, 516 p. [<http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.cop.myt>]
- ELLIS, Havelock (1964) *Études de psychologie sexuelle* (tome 2: «L'odorat»), Paris, Éditions Mercure de France. [<http://membres.lycos.fr/papidoc/500pouremmoires.html>]
- GIRARD-DAUDON, Alain (2003) «Ce que dit Nancy», dans *Dossiers Nancy Huston*. [<http://initiales.org/chap004/rubr/009/doss12.html>]
- GREIMAS, Algirdas Julien et FONTANILLE, Jacques (1991) *Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 329 p.

- HOGUE, Charles (1993) «Cultural Entomology», dans *The Annual Review of Entomology*, vol. 32. [http://www.insects.org/ced1/cult_ent.html]
- HUSTON, Nancy (1990) *Journal de la création*, Paris, Seuil, 276 sp.
- _____ (1999) *Prodige: polyphonie*, Arles, Actes Sud, 171 p.
- LANGER, Suzanne (1957) *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 313 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964) *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 402 p.
- MALDINEY, Henri (1973) *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'âge d'homme, 325 p.
- MAUSS, Marcel (1923-1924) «Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques», dans *L'Année sociologique*, p. 30-186. [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k93922b/f36.table>]
- MESCHONNIC, Henri (1982) *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 713 p.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1987) *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 400 p.
- SAUVANET, Pierre (1992) «Le rythme, encore une définition!», dans WUNENBURGER, Jean-Jacques (dir.) *Les rythmes: lectures et théories*, Paris, L'Harmattan, p. 233-240.
- SINHA, H. P. (1993) *Bharatiya Darshan ki ruparekha* (Forme de la philosophie indienne), Motilal Benarasidas, Delhi-Varanasi. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Advaita_vedanta]
- VILLEDIEU, John Deyme de (2005) «La grande déesse sous quelques-uns de ses innombrables aspects» (1^{re} partie), *Vers la tradition*, n° 101. [http://www.geocities.com/symbolos_fg/villedieu_desse1.html]